nen, dem muß sich umso eindringlicher die Notwendigkeit einer Religion aufdrängen. Über die Religion, die für uns Arier und **arische** Deutschen am passendsten ist, darüber kann kein Zweifel sein. Es kann nur das Christentum, allerdings das arische Christentum sein. Es ist mein Verdienst, als erster den heroischen Ursprung der Christuslehre aufgezeigt zu haben. Was an den christlichen Konfessionen schlecht ist, sind die Griffspuren nichtheroischen Rassentums. Von diesen Schmutzspuren befreit ist das Christentum die idealste Religion, ist heroischer Rassenkult. Ich bin mit Meister **Wolzogen einer** Meinung, daß wir um das arische Christentum wiederherzustellen nicht auf das „heidnische" Germanentum der landesüblichen Mythologie-Lehrbücher zurückgehen brauchen. Das war **Volks**-Religion. Für das heutige eine Mischrasse darstellende „**Volk**" genügen die verschiedenen Konfessionen vollständig. Wir brauchen vielmehr nur auf das germanische Mittelalter zurückzugreifen, auf die Mystiker und dort anzuknüpfen. Dort ist die Entwicklung gestört worden, dort muß man weiter bauen. Um den Inhalt dieser wundervoll tiefen Bücher zu charakterisieren greife ich nur einige Kapitelüberschriften heraus: „Deutscher Glaube", „Vergeistigung der Rasse", „Kunst und Kirche", „Wiedergeburt der Religion", „Der fröhliche Christ". Ich fasse mein Urteil über das Buch kurz zusammen: die überzeugendste Apologie des Christentums, weil aus tiefster und echtester persönlicher Überzeugung stammend, eine seltene Erscheinung im heutigen Deutschland, wo es so wenig herzenstiefe Überzeugung aber um so mehr engherziges und kühles Intelligenzprotzentum gibt, das zu nichts weiter als zu einer guten Karriere taugt.

Jesu Persönlichkeit, eine Charakterstudie von **Dr. Karl Weidel**, Marhold'sche Verlagsbuchhandlung Halle a. S., 1913. 2. Aufl. Mk. 2.—. Um uns die Persönlichkeit Jesu näher zu bringen schlägt Dr. **Weidel** einen eigentlich selbstverständlichen und natürlichen Weg ein. Er sammelt einfach die natürlichen Aussprüche des Meisters, ordnet und beleuchtet sie. Und doch ist diese Methode heute, leider, nicht die gewöhnliche. Das Evangelium ist der heutigen unter anderen Einflüssen stehenden Welt unbequem. Die Gottesgelehrten haben kein Interesse an dem Wesenskern des Christentums, sondern an seinen Schalen. Die „Scharteken", „Codices", „Redaktionen", die „Verfasser", die „Jahreszahl", die „Daten", die „Daten" und wieder die „Daten" sind die Hauptsache geworden. Von dieser ganz zwecklosen Schalenbeißerei lebt die heutige Theologie. Es ist daher ein wahres Labsal, den Verfasser in seinen warmherzigen Gedankengängen und seinen Schilderungen, mit denen er uns das Bild Jesu mosaikartig zusammensetzt, zu folgen. Ein ehrliches, starkes Buch, das gewiß seinen Weg machen wird, was auch die Notwendigkeit einer Zweitauflage beweist.

Dolomiten-Sagen von **Karl Felix Wolff**, Selbstverlag, Bozen, K 1·50. — Seit 10 Jahren sammelt der verdienstvolle tirolische Lokalforscher Sagen, Überlieferungen, Märchen und Erzählungen der deutschen und ladinischen Dolomitenbewohner. Vorliegender Band ist das Resultat seiner ebenso verständnis- als liebevollen Bemühungen. **Wolffs** Verdienst muß umso höher angeschlagen werden und ist umso beachtenswerter, als die alten Überlieferungen ohne sein Eingreifen für immer verloren gegangen wären. **Wolff** erzählt anmutig und künstlerisch und weiß geschmackvoll die Lücken der Original-Überlieferung zu überbrücken. Das Bändchen hat daher nicht etwa rein wissenschaftlichen Wert. Die Märchen und Sagen sind zu neuem Leben erweckt worden und wirken daher auch als frische lebendige Lektüre.

Geheimlehre und Geheimwissenschaft von **Hans Freimark**, Verlag W. Heims, Leipzig 1913, Mk. 2.40. Jährlich erscheint eine Unmasse von okkultistischen und theosophischen Schriften. Kein Mensch ist mehr imstande, sich in dem ungeheuer anschwellenden Material zurechtzufinden. Ein verläßlicher Führer, der in dieses Gebiet schnell einführt, fehlte bisher. Das vorliegende Buch ist ein trefflicher Behelf, um über die moderne Geheimwissenschaft zu informieren, übersichtlich und klar geschrieben, reichhaltig und vor allem billig. Dem Übernatürlichen gegenüber verhält sich der Verfasser ablehnend.

Musik und Kultur, herausgegeben von **Brunno Schuhmann**, Verlag Gustav Bosse, Regensburg 1913, Mk. 3.—. Zur Feier des 50. Geburtstages des Musikästheten A. Seidl hat eine Schar bedeutender Musiker und Ästheten ihre Ansicht über Musik und Kultur geäußert. Als besonders beachtenswerte Beiträge erwähne ich: Schuhmann: Artur Seidl. Storck: Tempel der Kunst. Steinitzer: Gymnasialbetrieb (eine köstliche aber getreue Schilderung der Schulblödelei), usw.

Berichtigung. In Nr. 72, S. 12, 1. Zeile von oben soll es statt 10 Millionen: 10 **Milliarden** heißen!

Herausgeber und Schriftleiter: J. Lanz-Liebenfels, Mödling

Ursprung und Wertung der Musik.

Das Musik-Problem ist das dunkelste Problem der ganzen Kunst[1] und treffend sagt Grosse von der Musik, „ihr Reich sei nicht von dieser Welt.“ Eine tiefsinnige Bemerkung, die uns weit in die Mystik hineinführt. In Freude und Leid verlieren wir die Sprache und drücken unsere Gefühle eigentlich in rhythmischen und melodischen Lauten aus. Daher der teils göttliche, teils dämonische Charakter aller Musik. Sie ist die Sprache der höchsten Höhen und tiefsten Tiefen, der Götter und der Dämonen. Deswegen läßt uns die Musik in Himmel und Hölle schauen, deswegen wirkt sie auf empfindsame Männer, aber fast durchwegs auf die Frauen ungemein erotisch ein. Vögel und Tiere werden in in der Brunstzeit musikalisch. Eine große Anzahl bedeutender Musiker war auffallend erotisch veranlagt, eine Tatsache, die schon den Alten auffiel, so daß sie die Musiker „infibulierten“ — i. e. ihnen per praeputium Ringe einzogen —, so daß ihnen die Cohabitatio physisch benommen war. Stimme und Stimmwerkzeuge stehen mit der Sexualität in engstem Zusammenhang. Mit der Reife tritt Mutation der Stimme ein, venerische Krankheiten greifen besonders Kehlkopf und Stimmbänder an, ja schon die erotische Erregung bei ganz normalem Geschlechtsverkehr wirkt, wie dies alle Berufssänger und Berufssängerinnen bestätigen, merklich auf die Stimme ein.

Die Phrenologie[2] und Gehirnkunde erklärt uns diese Zusammenhänge. Der phrenologische „Geschlechtssinn“ (Nr. 1) liegt im Kleinhirn; Gall lokalisiert ihn ganz am Hinterhaupt und weist ihm eine schmale zwischen beiden Ohren über den Nacken verlaufende Zone an. Hunde und anderes Tiere beschnuppern sich dort vor dem Congressus. In der Ohr- und Schläfengegend sind noch andere phrenologische Sinne lokalisiert, die für die Musik eine Rolle spielen. So Nr. 32: der Musiksinn; Nr. 9: der Bau- und Kunstsinn; Nr. 7: der Verheimlichungssinn; Nr. 6: der Zerstörungssinn; Nr. 5: der Kampfsinn. Der wirklich große geniale Musiker wird eben Schöpfer und Genie durch die Kunst des musikalischen Satzbaues. Die Musiker sind nicht selten scheue, unter Umständen sogar aufbrausende, zerstörungswütige und besonders kampflustige Menschen.

Bedeutsam ist, daß auf der Großhirnrinde die Hörsphäre und das sensorische Musikzentrum in nächster Nähe des temporalen Blickzentrums lokalisiert wurde. Damit wird das den meisten Musikern eigentümliche Farbigsehen der Töne und Harmonien erklärlich. Ja der wirklich große heroische Musiker muß die Töne mehr sehen als hören.[3]

Die Musik setzt sich aus fünf Elementen zusammen, die nicht von gleichem Werte sind: 1. Rhythmus, 2. Harmonie, 3. Melodie, 4. Modulation,

[1] Vgl. Grosse, Die Anfänge der Kunst, 1894.
[2] Vgl. „Ostara“ Nr. 37 „Charakterbeurteilung nach der Schädelform“.
[3] Vgl. darüber „Ostara“ Nr. 36 „Sinnes- und Geistesleben der Blonden und Dunklen“.

5. Stil. Der Rhythmus ist das niedrigste Element, die Musik der Naturvölker und niederen Rassen besteht vorwiegend aus Rhythmen, meist Tanzrhythmen. Tanz und Rhythmus stehen mit der Sexualität in innigstem Zusammenhange. Unter Harmonie verstehe ich zunächst den für das Ohr wohltuenden gleichzeitigen oder sukzessiven Zusammenklang. Eine derartige Musik ist schon menschlich, aber immer noch keine Kunst im höheren Sinne. Erst die Melodik, d. i. die bewußte und zielstrebende Stimmführung, macht die Musik zur Kunst. Diese Stimmführung muß eine ebenso zielstrebende Harmonieführung, die Modulation, begleiten. Das höchste, rein geistige, göttliche und schöpferische Element ist der Stil, worunter ich die Gliederung und Zusammenfassung der anderen Elemente zu einem geistigen, und zwar ethischen Zweck, Thematik, Perioden- und Figurenbau verstehe. Diese Grundbegriffe sind notwendig, um Musik richtig zu werten. Je mehr oder weniger in einer Musik die Elemente 1, 2 über die Elemente 3, 4 und 5 vorherrschen, desto niedriger oder höher ist sie zu werten. Die Mittelländer stehen in der Musik so wie in allem in einem extremen Gegensatz zu den Mongolen. Sie lieben die Konsonanzen, die reich verschnörkelte, kadenzierte Melodik, die nicht viel mehr als eine Folge aufgelöster Akkorde ist. Ihre Musik ist zwar wohlklingend, aber für das feinere Ohr zu weichlich und trivial, da die Modulation sich primitiv zwischen Grundton, Dominant, Unterdominant bewegt, da in der Harmonisierung der schöpferische Stilgedanke fehlt und das rhythmische Tam-Tam, die schmalzige, unwahre Sentimentalität oder rohe Banalität vorherrscht. Eine beliebige Oper der Bel-Canto-Periode oder auch eine moderne italienische Oper oder moderne Operette genügt als Beispiel. Der Mittelländer verläßt in seinem schrankenlosen Gefühlsüberschwang jede Realität. Die Musik löst sich bei ihm vollständig von dem Text, der jeweiligen Situation und dem jeweiligen Zweck ab und ergeht sich in „Fiorituren", Trillern, Koloraturen und wird unecht. Die Mongolen dagegen sind die Dissonanz-Musiker. Sie schwelgen in der harmonischen Überladung und vernachlässigen das Melos. Die Epoche der einseitig harmonischen Musik setzt zu gleicher Zeit mit dem Sieg der Mongoloiden ein. Die Freude an dem Zusammenklang scheint auf die Breitenentwicklung des mongoloiden Gehirns zurückzugehen. Die Chinesen und Japaner „rühmen sich", daß ihr Gehör „feiner" als das der Europäer sei. Denn sie fänden den Zusammenklang mehrerer auch nicht konsonierender Melodien schön, da sie imstande seien, gleichzeitig mehreren Melodien zu folgen.[1] Wer die Tendenz der modernen, besonders der Futuristen-Musik verfolgt, wird finden, daß die Moderne in der Tat, einem derartigen chinesischen Musik-Ideal zustrebt. Drängt sich bei dem Musikschaffen der Mittelländer der Überschwang, so drängt bei den Mongoloiden die nüchterne Reflexion und der Realismus in den Vordergrund. Diese Musik ist trotz ihrer Pedanterie, trotz der Nachahmung aller Naturlaute keine Kunst, sondern

[1] Vgl. **Abraham-Hornbostel**, Studien über das Tonsystem der Japaner.

immer ein chinesisches Spektakel, das allerdings bei dem Tschandalen-Pöbel begeisterten Beifall findet.

Die Dunkelrassen besitzen also im Grund genommen keine Musikkunst, sondern höchstens ein Musikgewerbe. Die wahre edle Musik kann zwar von ihnen genossen, reproduziert, und mitunter imitiert werden, aber geschaffen wurde und wird sie nur von der heroischen Rasse. Denn nur diese Rasse ist imstande, melodisch und modulatorisch stil- und zweckvolle Musik zu schöpfen. Die Musik wurde erst dann Kunst, als sie optisch faßbar geworden war und das geschah durch die Musikinstrumente. Das älteste Musikinstrument ist die *klatschende Hand*. Auch die Musik geht auf die Hand zurück. Bei den Tänzen spielt das Händeklatschen als rhythmisches Zeichen eine wichtige Rolle. Auf die Hand folgen zuerst die Toninstrumente, die durch die Hand, und zwar direkt mit der ganzen Hand betätigt werden, das sind die rohen Klapper-Instrumente, Kastagnetten, Trommeln und Schellen, Triangeln. Sie sind heute noch für die Musik der primitiven Naturvölker und der ihnen rassenverwandten zivilisierten Stadtpöbel-Völker typisch. Schon in den ältesten Schichten der altsteinzeitlichen Fundstätten Frankreichs finden wir aus Steinen und Muscheln zusammengesetzten Klapperschmuck. Jene alten Klapperinstrumente erhalten sich als kulturhistorische Hieroglyphen in den Liturgien, z. B. in den mit Glöckchen behängten Gewändern des jüdischen Hohenpriesters, dem Sistrum der ägyptischen Priester und den Glocken, Klappern und Schallbrettern der christlichen Liturgie. Eine Musiktheorie, eine Fixierung der Töne und ein bewußtes musikalisches Schöpfen konnte sich erst dann entwickeln, als die Töne auf Musikinstrumenten willkürlich hervorgebracht und mit optischen Eindrücken in Beziehung gebracht werden konnten. Die verschiedenen Klapperinstrumente waren dazu nicht geeignet. Diese mannigfaltige und reiche Art von Instrumenten blieb daher ohne Einfluß auf die Musikentwicklung. Auf diese hat vielmehr, und zwar seit den Urzeiten bis auf den heutigen Tag (in Form des Klaviers) am nachhaltigsten das Saiteninstrument, und zwar dessen älteste Form, die Harfe, eingewirkt. Wir wissen, daß der blonde Mensch der Schöpfer und Erfinder aller technischen Werkzeuge ist.[1] Es liegt daher nahe, in ihm auch den Erfinder der Harfe zu sehen. Dazu kommt aber ein wichtiges archäologisches und technologisches Argument. Aus den ältesten Harfenformen läßt sich deutlich erkennen, daß sich die Harfe aus einer Kriegs- und Jagdwaffe, dem Bogen, herausgebildet habe. Nun aber ist der Bogen durch die massenhaft vorkommenden Pfeilspitzen und auch durch Ritzzeichnungen schon für das älteste Paläolithikum Frankreichs festgestellt. Jene Menschen lebten vorwiegend von der Jagd und mußten daher auch den Bogen mit der Sehne am frühzeitigsten entwickelt haben.[2] Das Abschnellen des Pfeils, das Prüfen der Sehnenspannung mit den Fingern mußte die Menschen

[1] Vgl. „Ostara" Nr. 70 „Die Blonden als Schöpfer der Technik".
[2] Vgl. die fünfsaitige Bogenharfe des pythischen Apollo, die Volto Santo-Bilder (Christl. Kunst, 1913, Nr. 3).

bald darauf gebracht haben, den Bogen auch als Toninstrument zu verwenden. Die Zahl der Sehnen wurde verdoppelt, verdreifacht, vervierfacht, verfünffacht, es entstand die mehrsaitige Harfe. Es läßt sich aus der Entwicklung der Harfe aus dem Monochord (Ein-Saiten-Instrument) zu dem den fünf Fingern der Hand entsprechenden Pentachord (Fünf-Saiten-Instrument) erklären, warum die Fünftöne-Folge die Grundlage der ältesten Tontheorien ist. Aus der Gegenstellung von Daumen[1] zu den übrigen vier Fingern läßt sich die Viertöne-Folge, die in der alten Theorie gleichfalls eine Rolle spielt, begründen. Die andere (linke) Hand hatte das Instrument zu halten und konnte daher anfänglich nicht tätig eingreifen. Erst als die Harfe sich zu größeren Dimensionen ausbildete und frei feststehen oder festliegen konnte, wurde die linke Hand frei und die Zahl der Saiten konnte nun beliebig erhöht werden, ein Entwicklungsstadium, das uns schon auf den ägyptischen Bilderdarstellungen begegnet. Selbstverständlich hatte sich unterdessen auch das Rahmenwerk der Harfe weiter entwickelt, so daß der Ursprung aus dem Bogen nicht mehr zu erkennen war. Nach der, für das Instrument an sich unwesentlichen, verschiedenen Rahmenform erhielt die Harfe dann verschiedene Namen: Cithara, Zither, Psalterium, Klampfe usw. In späterer Zeit kam dann der hohle Schallkörper dazu, den auch die Lyra, eine Abart der Harfe, schon besaß. Venantius Fortunatus, VII, 8, sagt, daß die lateinische Lyra, der germanischen harpa und der britischen chrotta entspreche. Das Wort chrotta kommt als crot im Keltischen, als crwth im Kymrischen, als crowd = Fiedel im Englischen und als hrotta im Althochdeutschen vor. Einige Musikhistoriker wie z. B. Naumann[2] wollen zwischen harpa (= Harfe, überhaupt Saiteninstrument) und chrotta (= Geige, Fiedel) einen wesentlichen Unterschied machen. Diese Unterscheidung erscheint uns nicht wesentlich, indem jedes Saiteninstrument — ebenso wie heute noch im „pizzicato" der Violine — sowohl mit den Fingern als auch mit dem Bogen betätigt werden kann. Harpa und hrotta waren daher meiner Ansicht nach Saiteninstrumente, die sowohl gerissen, geschlagen als auch gestrichen werden konnten. Letzteres kann man ja um so eher annehmen, da die Saiteninstrumente ohnehin aus dem Bogen entstanden sind.[3]

Sind die gerissenen Saiteninstrumente nordischen Ursprungs und Erfindungen der blonden heroischen Rasse, dann gilt dasselbe auch von den gestrichenen Saiteninstrumenten. Als ein Wort für diese Instrumentenart habe ich die hrotta erwähnt, das ebenso wie harpa ein lautmalendes Urwort ist, und das Krächzen imitiert. Ein urgermanisches und ebenfalls lautmalendes Wort ist das alte Wort für Geige: Fiedel (mhd.: videl; ahd.: fidula). In der nordisch-germanischen Sage erscheint

[1] Der z. B. den Rahmen der Harfe halten mußte.
[2] Illustrierte Musikgeschichte, Stuttgart, 1888—85.
[3] Das Plektron ist pfeilförmig, wieder ein Hinweis auf den Zusammenhang der Saiteninstrumente mit dem Bogen. Ein sehr altertümliches dem Norden eigentümliches Streichinstrument ist das Trumscheit.

ebenso wie im mittelalterlichen Epos der blonde Recke und Krieger nicht selten auch als Sänger und Spieler der Harfe oder Fiedel. In dem Volker des Nibelungenliedes, in Horand[1] des Gudrunliedes und in König Rother werden uns solche Gestalten geschildert.

Die Blas- und Pfeifeninstrumente gehen in ihren Ursprüngen gleichfalls in die graueste Urzeit zurück. Schon in der älteren Steinzeit kommen Knochenpfeifen vor. Doch stehen die Blasinstrumente stets in einem gewissen Gegensatz zu den Saiteninstrumenten. Denn sie gewannen erst viel später als die Saiteninstrumente eine höhere technische Entwicklung, die das Hervorbringen verschiedener Töne ermöglichte. Die Tonhöhen konnten nicht so sinnfällig wie bei den Saiteninstrumenten beeinflußt werden, bei welchen die Menschen schon frühzeitig daraufkamen, daß die Tonhöhe eine Funktion der Saitenlänge, Saitenstärke und Saitenspannung sei. Die Blasinstrumente blieben daher bis in die neuere Zeit herein ungefüge und tonumfangarme Instrumente und daher die Embleme einer primitiven oder sinnlich dämonischen Musik. Der Bläser konnte nicht zugleich singen. Pan, der Gott der Urmenschen, ist der Erfinder der Syrinx oder der Pansflöte, d. i. die Zusammensetzung von sieben ungleich langen, daher verschieden klingenden Pfeifen. Der schalmeiblasende Rattenfänger, der Repräsentant der dämonisch verführerischen Niederrassen mit ihren suggestiv wirkenden, teils aufreizenden, teils einschläfernden Bläserweisen, ist der Typus unserer musik-tschandalischen Zeit geworden, wie er Typus des dämonischen Musikgauklers der alten Zeit war. Faune und Satyre erscheinen meist mit Schalmeien und noch heute haben alle niederen dunklen Rassen eine große Vorliebe für Blas- und besonders für die grellen Blechinstrumente. Die Holzblasinstrumente, wie z. B. Hoboe, haben einen mehr streichenden Ton, schließen sich daher in ihrer Verwendung vielfach auch mehr an die Streichinstrumente an und werden auch von den Musikern der heroisch-arischen Rasse gerne in Anwendung gebracht.

Schon in der Bronzezeit kommen im germanischen Norden Blasinstrumente mit hornähnlichen Mundstücken vor. Sie heißen Luren und sind ein Beweis, daß die blonde heroische Rasse auch die Erfinderin der Metall-Instrumente ist, was ja schließlich begreiflich ist, da ja die Metalle zuerst von den heroisch-arischen Völkern technisch verarbeitet wurden.[2] Ebenso wie für die Saiteninstrumente hatten die heroisch-arischen Völker des Nordens eigene Urworte für die Blasinstrumente. Die Trompete, Posaune, lat. tuba, griech. salpigx übersetzt Ulfilas z. B. I Cor. XV, 52, mit thut-haurn, also mit einem ganz germanischen Wort. haurn ist unser Horn. In thut ist vielleicht das ahd. zint, und neuhochdeutsche Zinke, ein großes Holzblasinstrument zu sehen. Daraus würde hervorgehen, daß das lateinische tuba und tibia (== Flöte) mit dem urgermanischen und lautmalenden Tut-horn == tutendes Horn verwandt sind. Das nordische Instrument wäre demnach auch linguistisch

[1] Friesland spielt in der Musikgeschichte die wichtigste Rolle.
[2] Vgl. „Ostara" Nr. 70 „Die Blonden als Schöpfer der Technik".

das ältere. Ein ebenso altes lautmalendes germanisches Urwort ist Schwegelpfeife. Es ist schon in der gotischen Bibel des Ulfilas, Matth. IX, 23, belegt.
Aus dem Vorstehenden ergibt sich, daß die nordischen, germanischen Sprachen eine größere Wortauswahl für die Instrumente haben, als die südlichen Sprachen, obendrein stellen die nordischen Worte einen älteren Worttypus dar. Dazu kommt noch eine zweite Tatsache. In historischer Zeit waren aber fast ausschließlich Ariogermanen die Erfinder und Verbesserer der Musik-Instrumente. Die Äolsharfe soll vom hl. Dunstan (X. saec.) erfunden sein. Das Fagott, von Afranio degli Albonesi, Kanonikus in Ferara (1539), erfunden, verbessert von Almenröder. Das Klarinett, erfunden 1700 von Joh. Chr. Denner in Nürnberg. Das Waldhorn ist eine französische Erfindung vor zirka 1630 und wurde von A. Jos. Hampel in Dresden 1753 zum Inventions-Horn mit gestopften Tönen umgebildet. Das Ventilhorn wurde 1815 von den Schlesiern Stölzl und Blühmel erfunden. Der Ausgangspunkt unseres modernen Hammerklaviers ist das oberdeutsche Hackbrett, das Pantaleon Hebenstreit (1669—1750) verbesserte. Das Harmonium wurde von Grenié (1810) in Paris und Häckel (1818) in Wien ausgebildet. Die Deutschen Hochbrucker, Krumpholz und Pfranger sind hauptbeteiligt an der technischen Ausbildung der modernen Harfe. Wohl wird berichtet, daß die erste Orgel[1] 757 aus Byzanz als Geschenk des Kaisers Konstantin Kopronymos nach dem Abendlande kam. Aber schon Ende X. saec. gab es in Winchester eine Orgel mit 400 Pfeifen, 2 Manualien und 10 Tasten.[2] 1325 wurde in Deutschland das Pedal erfunden, während bereits im 12. Jahrhundert die Pfeifen zu Registern zusammengestellt wurden. Erst die letztere Erfindung machte die Orgel zur Orgel. Aus der modernen Orgel, die im Gegensatz zu der alten Zeit, die grellen blasenden Metall- und Zungenpfeifen bevorzugte, entwickelten sich als typische „Volks"instrumente die Drehorgeln, Orchestria, Manopane (sic!) und Harmonikas.[3]

Die Blonden in der antiken und mittelalterlichen Musik.

Wenn unsere Deduktionen richtig sein sollen, dann müssen sie durch die Musikgeschichte ihre tatsächliche Bestätigung finden. So überraschend es für die Zünftler sein mag, der Höhepunkt wirklich stilvoller Musik fällt stets und überall mit dem Höhepunkt der heroischen Rassenentwicklung zusammen. Alle großen epochalen Musikereignisse gehen von Blonden heroischer Rasse aus.
Die ganze antike Musik wird von der griechischen Musik beherrscht; über die Musik der alten chamitischen und semitischen Völker herrscht noch zu viel Unsicherheit, als daß wir uns mit ihr weiter befassen wollen. Der blonde heroische Arier, der ihnen die Kultur und Technik brachte,[4]

[1] Entstanden aus der Syrinx und dem Dudelsack.
[2] Bremer, Handlexikon, 1. Musik, S. 342.
[3] 1828 von Damian in Wien erfunden.
[4] Vgl. „Ostara" Nr. 70.

hat ihnen auch die Musik und die Instrumente gebracht. Die in Betracht kommenden Instrumenten-Bezeichnungen im Semitischen[1] haben starke Ähnlichkeit mit dem Griechischen.
Der Norden ist das Land der singenden Schwäne und Apollos. Besonders scheint das Volk der Friesen von den Musen und Apollo begünstigt zu sein. Denn, da Tacitus in seiner Germania 3 von den bei den Germanen gebräuchlichen Heldengesängen (dem Bardit oder Barrit) erzählt, kommt er auf die Niederlande und die dort heimische Verehrung des Ulixes zu sprechen. Das Gudrunlied, die germanische Odyssee, in dem der Sänger und Spielmann Horand (= Orwandil = Ulixes) eine so wichtige Rolle innehat, spielt auf friesischem Boden. Das mag vielleicht eine Andeutung sein, daß heroische urarische Seefahrer auch die Verbreiter der Musik gewesen seien. Jedenfalls hatten die alten Germanen in ihren Skalden, und die Gallier in ihren Barden eine halb priesterliche halb kriegerische musikkundige Sängergilde. Apollo ist der germanische Phol (Baldur) oder Froh, der Gott der blonden nordischen Schönheit. Es ist bezeichnend, daß er zugleich auch der Gott der höheren, idealen Musik, der Gott des Saitenspieles und der Führer der Musen ist. Wir wissen, daß die Göttergestalten der späteren arischen Kunst als anthropologische und technologische Hieroglyphen zu lesen und lösen sind.[2] Apollo kommt sowohl als Leierspieler als auch als Bogenschütze vor. Durch die Entstehung der Harfe und Leier aus dem Bogen werden uns nunmehr diese Embleme verständlich. Apollo ist der Repräsentant der sonnenhaarigen (deswegen Sonnengott), kriegerischen, kultur- und musikschöpferischen nordisch-heroischen Völker.
Die altgriechische Musikgeschichte knüpft an die Sänger und Kitharoden (Harfenspieler) Orpheus, Amphion und Arion an. Orpheus stammt aus dem Norden, aus Thrakien. Amphion ist ein Schüler des Merkur[3] oder des blonden Apollo, des Leitgottes der nordischen Metall- und Rosse-Völker. Arion stammt auch aus dem Norden (Lesbos), er wird gewöhnlich auf einem Delphin sitzend und Leier spielend dargestellt. Aus diesen mythischen Gestalten ergibt sich, daß die Cithara das älteste und wichtigste Musikinstrument ist, und daß die Musiker einem von Norden stammenden, zu Wagen[4] oder zu Schiff (= Delphin) kommenden Apollo- oder Merkur-Volk angehörten.
Die theoretische Ausbildung der griechischen Musik geht auf den Samier Pythagoras zurück, der jedoch in Unteritalien lebte und wirkte. Mit ihm treten wir aus dem Dämmerdunkel des Mythos in das Licht der Geschichte. Pythagoras soll als erster die siebenstufige diatonische Skala aufgestellt haben. Terpander, gleichfalls ein Thraker (Lesbier)

[1] Z. B. Kinor = Cithara; in Dan. III, 5 gar qijtaros; chalijl = Flöte offenbar das griech. aylos.
[2] Vgl. „Ostara" Nr. 70.
[3] Der Wandergott, der heroisch-arische Wotan, der führende Gott der arischen Stein- und Schiffsvölker.
[4] Vgl. Apollo-Helios mit den Sonnenrossen und Sonnenwagen, eine Mythe, die eben auch anthropologisch und technologisch zu deuten ist.

brachte im VII. saec. v. Chr. besonders in dem dorischen und am meisten heroisch-blonden Sparta die Kitharodie zu einer für ganz Hellas tonangebenden Entwicklung, während der beiläufig gleichzeitig lebende, aus Phrygien stammende Olympos die Aulodie (Flötenmusik) ausbildete. Unter allen hellenischen Stämmen zeichneten sich die Dorier von altersher durch ihre Musikpflege aus. Die Dorier und vor allem die Spartaner muß man sich als eine germanische Gefolgschaft vorstellen, die ein Wagen- und Metallvolk war, von Thrakien her nach Hellas einbrach und die alte, teils vermischte, teils schon aufgesaugte heroisch-arische Herrenschichte, die in der Stein- und Schiffszeit eingewandert war, unterjochte. Die dorische Musik war von Anfang an den anderen Stilarten überlegen. Sie schwang sich später sogar bis zur höchsten Vollendung zum Periodenbau und zur Chorlyrik auf.[1] Mit dem Untergang des blonden heroischen Elements (also besonders der Spartaner) in Hellas wird die ursprünglich nur religiös-ethischen Zwecken dienende Musik immer weltlicher, das erotische Liebeslied und die Tanzmusik nimmt überhand, an die Stelle der Phorminx[2] spielenden goldlockigen Helden und Priester treten flötenblasende dunkle mittelländische oder primitive Sklaven und Gaukler. Die feierlichen Rhythmen machen einem Ton-Geschnatter Platz,[3] eine Entwicklung, die sich regelmäßig in der Musikgeschichte wiederholt.

Die altarische Musik, also auch die Musik unserer germanischen Vorfahren ist uns, wie alles Weistum, natürlich verhüllt, in der geistlichen Musik des germanisch-christlichen Mittelalters, wenn auch höchst lückenhaft, aufbewahrt.

Die Ursprünge der heute von der römischen Kirche in ihren Antiphonalien, Gradualien und Vesperalien erhaltenen alten Musikdenkmäler sind nicht in Italien, sondern im germanischen Frankreich und angrenzenden Gebieten zu suchen.[4] Hilarius von Poitiers (nach einem alten Stich eine rein heroische Erscheinung) führte zirka 350 die Hymnen ein. Redigiert, bereichert und in die uns heute überlieferte Form gebracht wurden diese Musikdenkmäler das erstemal von St. Ambrosius, 374—397 Bischof von Mailand. Über sein Äußeres wissen wir nichts Bestimmtes, aber er war in Trier, also auf germanischem Boden geboren. Die dem Ambrosius zugeschriebenen Hymnen haben ausgesprochen arisch-rassenmystisches Gepräge.[5] Eine zweite Redaktion erfuhr die Kirchenmusik angeblich durch Papst Gregor I. (590—604), nach anderen durch Gregor II. (715—731). Gregor I. stammte aus dem altrömischen Adelsgeschlechte der Anicier, Gregor II. war ein Römer. Jedenfalls gehören beide einer Zeit an, da Italien stark von blonden heroisch-

[1] Naumann, l. c. S. 10. Vgl. Proben antiker Musik in Ambros, Gesch. d. Musik, Leipzig 1862—82.

[2] Harfenähnliches Saiteninstrument.

[3] Vgl. Naumann-Schmitz. S. 9. ff.

[4] P. Wagner fand in den gregorianischen Melodien Anklänge an die schottische Skala.

[5] Vgl. Zum Schluß den herrlichen Advent-Hymnus: „Creator alme siderum."

germanischen Rassenelementen aufgefrischt worden war. Nach einem alten, allerdings nicht maßgebenden Stich war Gregor I. blond, helläugig und von heroider Plastik, hatte aber eine große convexe (mediterrane) Nase. Gregor I. dürfte im Wesen nur die Arbeit des Ambrosius fortgesetzt haben.[1] Die Folgezeit liefert einen schlagenden Beweis. Denn die ambrosianisch-gregorianische Musik wurde ausschließlich von Germanen, in der damaligen Zeit auch vorwiegend blonden, heroischen Menschen, weitergebildet. In den germanischen Sängerschulen von Fulda (Rhabanus Maurus), St. Gallen (Notker Labeo), Reichenau (Tutilo, Notker Balbulus, Berno und Hermannus Contractus), und vor allem Metz (Bischof Chrodegang) fand die Musik Zuflucht- und Pflegestätten. Die Systematik und Theorie der ganzen mittelalterlichen Musik baut sich auf den Forschungen des großen Alcuin, Abts von Tours, auf. Er wurde zirka 735 aus einem edlen angelsächsischen Geschlechte geboren. Der alte Stich von J. E. Nilson (1776) gibt ihn als typisch heroischen, helläugigen, langgesichtigen Rassenarier wieder. Blonde Germanen wie Bernhard von Clairveaux,[2] Adam v. St. Viktor u. v. a. schufen Meister-[3]werke der Dicht- und Tonkunst, die das Schönste und Erhabenste darstellen, was die Menschheit besitzt. Diese Meister erweisen sich auch insoferne als echte Germanen, als sie Texte mit akzentuierendem Rhythmus und Reim in Anwendung brachten.

In den nordisch-germanischen Musikstätten taucht auch die erste Notenschrift, die Neumen,[4] auf, aus denen sich die Choralnoten und unsere heutige Notenschrift entwickelt. Erst mit dieser Erfindung konnte die Musik den Höhepunkt ihrer Entwicklung erklimmen. Hucbald (zirka 930), der Schöpfer des „Organum", der erste — uns bekannte — Versuch einer schriftlich fixierten Harmonie, und Guido v. Arezzo (zirka 995—1050), der Ausbilder unseres heutigen Notenliniensystems und der Förderer des mehrstimmigen Satzes, waren Nordfranzosen und Germanen. Die beiläufig im 12. Jahrhundert aufkommende Mensurierung, d. i. Längenwertung der Töne und Fixierung derselben in der Schrift, ist ebenfalls eine germanische Erfindung. Perotinus und Franko v. Paris und Franko v. Köln waren die Bahnbrecher. Als die Heimat der mehrstimmigen Tonkunst ist in allerneuester Zeit zur

[1] Zur Literatur führe ich an: Dr. P. Wagner, Elemente des gregorianischen Gesanges, Regensburg, 1909; Bivell, Der gregorianische Gesang, 1904; Birkle, Katechismus des Choralgesanges. Für die Texte: H. A. Daniel, Thesaurus hymnologicus, Halis, 1841, Lipsiae 1844, 1846, 1855, 1856; H. J. Mone, Lateinische Hymnen des M. A., Freiburg, 1853 ff.; G. M. Pachtler, Die Hymnen der katholischen Kirche übersetzt, Mainz, 1868. Als Primärquellen für die Musik: Die verschiedenen römischen Choralbücher (Medicaea, besonders die Vaticana) und für cisalpine Musik wichtig die Choralbücher des Zisterzienser-Ordens.

[2] Von ihm die herrlichen Hymnen „Jesu dulcis memoria", „Caput cruentatum".

[3] Von ihm die Sequenz „Veni sancte Spiritus" und das schöne „Pange Lingua", „Lauda Sion".

[4] Vgl. O. Fleischer, Neumenstudien, 1895—1904.

„allgemeinen Überraschung" der noch immer vom Orient das Licht erwartenden Gelehrtenzunft, das heroisch-arische England[1] festgestellt worden. Es hat seine tiefe Bedeutung, daß im Wappen der vereinigten britischen Königreiche die Harfe vorkommt. Für die bahnbrechendsten Ereignisse der Musikgeschichte haben immer wieder Nordfrankreich, der Niederrhein und England, also die verhältnismäßig blondesten Gebiete die größte Bedeutung.

Die Blüte der ambrosianisch-gregorianischen Musik fällt mit einer Epoche des allerdings letzten Aufflackerns heroischer Rassenkraft zusammen. Drückt sich dies auch in der Musik aus? Gewiß, denn diese Musik erreicht das von uns in der Einleitung aufgestellte Ideal. Die ambrosianisch-gregorianischen Melodien werden auf die sogenannten acht Kirchentöne zurückgeführt. Diese sind: Dorisch (Tonus I): d e f g a h c' d'. Hypodorisch (Tonus II): A H c d e f g a. Phrygisch (Tonus III): e f g a h c' d' e'. Hypophrygisch (Tonus IV: H C d e f g a h. Lydisch (Tonus V): f g a h c' d' e' f'. Hypolydisch (Tonus VI): c d e f g a h c'. Mixolydisch (Tonus VII): g a h c' d' e' f' g'. Hypomixolydisch (Tonus VIII): d e f g a h c' d'. Die ungeraden Toni sind die „authentischen", die geraden Toni die „plagalen" Toni. Die aufgezeigten Tonleitern sind diatonische Tonleitern zum Unterschiede von den modernen chromatischen Tonleitern. Innerhalb dieser Tonleitern hieß der Grundton, mit dem die Melodie abschloß und dem sie zustrebte „Finalis", während der Ton, um den sich die Melodie hauptsächlich bewegte, „Tenor" hießt. Es waren in I: Fin. d. Ten. a. In II: Fin. d, Ten. f. In III: Fin. e, Ten. c. In IV: Fin. e, Ten. a. In V:: Fin. f, Ten. c. In VI: Fin. f, Ten. a. In VII: Fin. g, Ten. e. In VIII: Fin g, Ten. c. Bei den authentischen Tönen lag also der Grundton unten, bei den plagalen in der Mitte. Für jeden vorurteilslosen Musikverständigen wird aus diesem Wesen der Toni, besonders der Bedeutung von „Finalis" und „Tenor" klar, daß es sich bei dieser Theorie nicht um eine für die Kompositionspraxis ziemlich wertlose „Tonarten"-Theorie im modernen Sinne, sondern um eine praktische Anleitung zum Melodienbau, also um eine Stil-Theorie handelte. Der Komponist, der sich an diese Theorie hielt, mußte mit den sparsamsten und einfachsten Mitteln die edelste Wirkung in der Melodik hervorbringen. Das Chroma war den Alten wohl bekannt, aber sie sahen darin ein irdisches, dämonisches, beunruhigendes Moment, das nur an Stellen, wo höchster Schmerz oder höchste Wonne zum Ausdruck kommen sollte (in dem b molle) angewandt werden durfte.

Es ist eine große Frage, ob unsere moderne Dur- und Moll-Tonleiter-Theorie und ihre Enharmonik wirklich eine bessere und vor allem praktischere Theorie ist als die Theorie der Alten. Zunächst lege ich

[1] B. Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, Leipzig, 1906. Vgl. auch das wichtige Antiphonar von Montpellier mit mehrstimmigen Beispielen.

zwei Punkte zur Erwägung vor: 1. Unsere verschiedenartigen Moll-Tonleitern hören sich, wenn sie zum erstenmal vorgespielt werden, durchaus nicht natürlich an, sie sind vielmehr ebenso ein durch die Theorie willkürlich aufgestelltes Gebilde wie die griechischen und mittelalterlichen Toni. 2. Die Dur- und Moll-Theorie und der Chromatismus haben nur im Verein mit der Enharmonik praktischen Wert. Nun aber ist ja bekanntlich die Enharmonik eine Art Kompromiß, eine Theorie, die mit Durchschnittswerten rechnet, indem sie z. B. die theoretisch nicht identischen Töne cis und des identifiziert. Unsere Vorväter haben als natürliche Menschen schärfer als wir auch die Viertel-Intervalle noch gehört. Schon in der antiken Musik befaßte man sich mit Enharmonik, an die sich aber, wie Aristoxenos sagt, „das Ohr nur schwer gewöhnt".[1] Ich sehe in dem Übergange sowohl von der akzentuierten ambrosianischen zu der mensurierten modernen Musik, als auch von den alten „Toni" zu dem „Ton-Geschlechter" und „Tonarten"-System nur einen Fortschritt zur Regellosigkeit und Stillosigkeit der Musik. Diese Entwicklung ist die Folge der Rassenmischung der Kulturmenschheit, die das innere Gleichgewicht und Stilgefühl verloren und nicht in der Qualität, sondern lediglich in der Quantität, in der Messung und Abzählung der Töne, in der Vermehrung der Töne, der Instrumente, der übereinander aufgebauten Stimmen den Fortschritt sieht. Der Massen- und Herdenmensch geht auf Zahl und Maß, der heroische Adelsmensch auf Qualität. Der berühmte Choralist und Musikforscher P. Griesbacher sagt: „Wer wollte leugnen, daß es auch für das Melos Grenzen gibt? Daß auch der Melismatik ihr Ziel gesetzt, über das hinaus jede Note eine Verschwendung[2] bedeutet? Daß endlose Wiederholung zu öder Tautologie führt?"[3] Die alten, aus den Toni entwickelten Melodien meiden gewisse Intervalle und gewisse Tonfolgen, sie haben bis auf den — angeblich aus Asien (!) stammenden — lydischen „Ton" (= C-Dur) durchaus Moll-Charakter. Dur ist trivial, ordinär. Noch mehr, wer ein unverdorbenes Ohr hat, wird die unverwelkliche, jugendliche Frische, die überirdische Pracht und die — im Gegensatze zu der modernen Musik — beruhigende, geradezu erquickende und heilende Kraft jener unvergleichlichen Melodien erkennen. Diese Melodien sind von einem jede Harmonisierung durchdringenden Adel. Ein nach den alten Toni komponiertes Musikstück kann nie platt werden. „Der melodische Bau ist von gesunder volkstümlicher[4] Einfachheit und bevorzugt schrittweise Bewegung und die kleinen Intervalle. Eigentümlich ist den gregorianischen Melodien die Scheu vor dem Leitton und eine Abneigung, die über dem Grundton ihrer Skalen befindlichen Terz zu berühren, die ... vielen der gregorianischen Melo-

[1] Naumann, l. c. 16. Austoxenos berichtet auch von Harmonien.
[2] Besser: Geschmacklosigkeit!
[3] Griesbacher, Choral und Kirchenlied, Regensburg, 1912, S. 36. Dieses großartige, liebevoll geschriebene Buch hat auf mich eine bleibende Wirkung ausgeübt und mich ermutigt, meine Ansichten unumwunden auszusprechen.
[4] Das bestreite ich!

dien einen unbestimmten, schwebenden oder einen mystischen und weltentfremdeten Ausdruck verleiht."[1]

Man wirft der ambrosianisch-gregorianischen Musik ihre Einstimmigkeit vor. Der Beweis, daß unsere heroisch-arischen Vorfahren keine Harmonien kannten, ist nicht strikte zu erbringen. Es läßt sich nur folgendes feststellen: ein mehrstimmiger Gesang war vor Fixierung einer Notenschrift nicht möglich, ist daher nicht wahrscheinlich. Wohl aber ist eine harmonische Begleitung des einstimmigen Gesanges oder des Unisono-Chores sehr wahrscheinlich. Gerade die Toni sind ein schlagender Beweis dafür. Denn die strenge Diatonik des Melos ermöglichte, ja verlangte latent nach einer harmonischen Begleitung. Nun aber habe ich eine ganz merkwürdige Entdeckung gemacht: Die alten Melodien ermöglichen mehr als die in das Moll- und Dur-System schablonenhaft gepreßten modernen Melodien eine ungemein vielgestaltige Hamonisierung. Das mußte so sein, denn der begleitende Instrumentalist, man hat hier vorwiegend an Harfen, höchstens an Fiedeln zu denken, konnte wegen Mangel einer Notenschrift nur nach dem Gehör improvisieren. Ein beliebig oder schlecht gegriffener Akkord konnte, ja sollte oft eine ganz unbeabsichtigte großartige Wirkung hervorbringen.[2] Auch denke ich mir, daß diese Harmonisierung nur einzelne Tongruppen und darinnen nur den auf den Wort- (resp. Melodie-)Akzent fallenden Ton durch einen Akkord begleitete. Die ganze alte Choral-Notierung deutet auf derartiges hin. Die ambrosianisch-gregorianische Musik ist eine Musik mit akzentuierendem Rhythmus, eine wichtige Tatsache. Die rein heroisch-arische Poesie ist ebenso akzentuierend, sie erfaßt den Sinn des Textes und Wortes und schmiegt sich dem Inhalte des Gesanges an, während die Poesie der Misch- und Dunkelrassen ein ausdrucksloses, derb wirkendes Tanzgepolter von Längen- und Kürzen-Rhythmen ist. Nicht nur in der Melodik, sondern auch im Stil stellt der ambrosianisch-gregorianische Choral einen Höhepunkt dar. Erst die neuen Harmonisierungen bringen seine musikalische Pracht voll zur Geltung. „Der (gregorianische) Choral verträgt nicht bloß, er verlangt gebieterisch die modernste Chromatik. In der tiefgründigen Natur seiner Melodie fordert er die ganze Farbenpracht der Harmonie in die Schranken und nur die restlose Aufwendung aller chromatischen Mittel kann sein mystisches Wesen voll und ganz enthüllen."[3] Er enthüllt auch in der Tat sein mystisches Wesen am vollsten bei einer die Akzente harmonisierenden Harfenbegleitung, weil die Harfentöne weniger lang anhalten als die Orgeltöne und die ambrosianisch-gregorianische Musik Citharodie ist.[4] Die sogenannten „Wagnerischen" Theorien von der Anpassung an den

[1] Naumann, l. c. S. 36.
[2] Vgl. „Musica divina" 1913, Nr. 6.
[3] Griesbacher, l. c. S. 86. Vgl. auch Max Springer, Die Kunst der Choralbegleitung; derselbe: Choralgesang in Hochamt und Vesper und dessen Harmonisierung.
[4] Vgl. Zum Schluß die Harmonisierung des „Creator alme".

Text, von dem priesterlichen und national-ethischen Zwecke des musikalischen Kunstwerkes waren schon vor mehr als tausend Jahren die Grundlage der ambrosianisch-gregorianischen Musik, Lektionen, Orationen, Kapitel und Evangelien wurden im Rezitationsgesang vorgetragen. Für die Psalmen als feierliche Prosa und besonders wichtige Gebete (wie Präfation und Paternoster) kommen sparsam melismatisch gezierte Rezitationsgesänge in Anwendung. In den Hymnen sollten in tiefsinnigem Periodenbau und in schlichtschönem Melos die lyrischen Gefühle zum Ausdruck gebracht werden, während sich die Freude, Verzückung, mystische Versenkung und reuige Zerknirschung in den reich verzierten Meßgesängen, dem Kyrie, Gloria, Graduale, den Alleluja-Versen und Antiphonen des Offiziums in künstlerisch-stilvoller Weise äußerten. Die edle, maßvolle Dramatik, wie sie in Bachs und Händels Oratorien zutage tritt, ist aus den Passionsgesängen entstanden. Die Niederländer stehen noch stark unter dem Einfluß der Choral-Melodik und -Stilistik. Bach, Händel, ja sogar Wagner und Liszt haben ihre schönsten Gedanken, bewußt und unbewußt, der altarischen ambrosianischen Musik entnommen. Mozart gestand einmal unumwunden zu, daß er viel darum gäbe, der Komponist der Präfations-Melodie zu sein. Dom Pothier,[1] einer der hervorragendsten Kenner der alten und mittelalterlichen Musik, sagt, daß die alten Melodien „als die kostbaren Trümmer aus dem Schiffbruche der wahren Prinzipien" anzusehen seien.

Ja, wir stehen vor den Trümmerresten der echt heroischen Musik, die das Menschengeschlecht zu lichten Höhen emporhob und für die Seele heilender Balsam war. Die moderne Musik mit ihren primitiven Mensur-Rhythmen, ihren aus regellos chromatischen oder zu regelhaft zerlegten Akkorden bestehenden Melodien ist ein Dämonengeschenk, das die Menschen nicht erquickt und erhöht, sondern krank macht. Aus der geistlichen Musik nahm die mittelalterliche ritterliche und höfische Poesie Anregungen. Die südlichen und meist dunklen Troubadours waren dasselbe, was heute die verschiedenen mongolischen und mittelländischen Virtuosen sind, keine Musik-Schöpfer, sondern Musik- und Geschäftemacher, hauptsächlich aber Weiberverführer. An Stelle des echt heroischen Ritter-Epos trat die erotische Minnesangslyrik und der Possentanz, die über den bürgerlichen Meistergesang zur modernen verweltlichten, entgeistigten, auf Amt und Geschäft gerichteten Theater- und Konzert-Musik-Industrie mit ihren Opern, Operetten und Kabaretten leiten.

Die Blonden in der neuzeitlichen Musik.

Es ist ein merkwürdiges Verhängnis, daß alle technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften dem schöpferischen, blonden, heldischen Menschen zum Verderben gereichen, wenn er sie in leichtfertiger Weise mit den Minderrassen teilt. Er wird um sein geistiges Eigentum be-

[1] Der gregorianische Choral, Tourai, 1881, S. 7.

stohlen und obendrein noch herabgesetzt. Die Mediterranoiden wußten sich ganz besonders gut mit den gestohlenen Federn zu schmücken. Erst die jüngste Musikforschung hat den Nimbus der „musikschöpferischen" Italiener gründlich zerstört. Von England (John Dunstable) her kommt die mehrstimmige Tonkunst (Polyphonie) und wird mit der sich immer mehr ausbildenden mensurierten Notenschrift von den sogenannten „Niederländern" rasch zur höchsten Meisterschaft entwickelt. Durchaus Ariogermanen sind die Weiterbilder: Dufay, Binchois, Okeghem, Busnois, Hobrecht, Josquin, Arkadelt, Willaert und ihr größter Meister Orlando di Lasso, ein blonder, helläugiger heroischer Typus. Von den Niederländern stark beeinflußt ist Palestrina. Er hieß eigentlich Sant, seine Familie dürfte also germanischen Ursprunges sein. Er war blond, langgesichtig, helläugig, das Untergesicht aber vorgebaut.

Durch Willaert und andere Niederländer war nämlich die neue Musik nach Italien gekommen, um sich von dort aus, aber verpöbelt, verbrämt und — wie immer — umettikettiert, als ob sie italienischen Ursprungs wäre, über das nunmehr immer mehr durch Rassenvermischung verdunkelte Europa zu verbreiten. Die alte reine erhabene Musik fand bei dem Aussterben der blonden heroischen Rasse immer weniger, die verschändete Musik um so mehr Zuhörer und Freunde. Das Publikum wurde mit der Zeit zu ungebildet und rassenhaft zu minderwertig, um die hohe Kunst der aus mehreren gleichwertigen, aber zusammenstimmenden Melodien bestehenden vokalen Polyphonie zu verstehen. An ihre Stelle trat die Vorherrschaft der Oberstimme („Monodie") und die sich immer mehr ausbildende Instrumental-Musik. Die Zeit ab Orlando kann in der Musik wie in allen Belangen nur mehr als eine Zeit des Verfalles gelten. Gewiß schufen auch noch während dieser Zeit und bis heute, allein nur blonde heroische Arier Bedeutendes. Aber sie mußten sich mehr oder weniger der Mode und dem Pöbel beugen. Wohl merkt man bei den wirklich Großen immer eine — ihnen meist gar nicht bewußte und erklärbare — Vorliebe für das Alte, jedenfalls für erhabene, religiöse und mythische Stoffe. Je reinrassiger ein Komponist ist, desto mehr folgt er diesem Instinkt. Germanen oder Menschen der blonden heroischen Rasse waren es daher, die das wissenschaftliche Studium der gregorianischen Musik neu belebten.[1] Deutsche, also germanische Zisterzienser und Benediktiner waren es, die gregorianische Musik bis in unsere Tage herein lebendig erhalten und gepflegt haben.[2] Ganz hervorragend reiner heroischer Rasse unter den Komponisten sind: Scarlatti, Cimarosa, Johann Josef Fuchs, Kerll (nur etwas mediterraner Augenschnitt). Graun, Telemann, Corelli, Reichardt, Mattheson (Theoreti-

[1] de Coussemaker, l'art harmonique au XII. et XIII. siècle 1852; Dom Mocquereau, Paléographie musicale, 1889 ff., weiters Kienle, Kornmüller, Griesbacher, Springer, Mitterer, Ett, Haberl, Witt usw.
[2] Z. B. der blonde Pius X.

ker), Karl Loewe, Louis Spohr (ganz hervorragend schöne Rasseerscheinung, daher Romantiker!), Lachner, Schumann (wie Spohr), Silcher (Romantiker!), Boieuldieu, Herold, Donizetti, Berlioz, Johannes Brahms, Pfitzner,[1] Bruckner, Smetana, M. Schillings. Mittelguter[2] heroider Rasse sind: Lully (mediterraner Augenschnitt), Rameau (etwas vorspringende Nase, schwaches Kinn), Piccini (blond, helläugig), Paisiello (blond, helläugig), G. F. Händel (blond, groß, rosige Gesichtsfarbe, langgesichtig, aber die Augen waren groß und vorquellend, auch nach den Bildern entweder braun oder dunkelgrau, also ein kleiner primitiver Einschlag). J. S. Bach (in den flachen, kleinen, zwar hellen Augen ohne sichtbare Lider ein leichter mongoloider Einschlag). J. A. Hiller (hell, aber primitiver Einschlag), Benda (ähnlich), Gluck (etwas breites Gesicht, dunkelgraue Augen), Haydn (hell, mittelländischer Einschlag). Mozart (hell, etwas spitze Nase), Schubert (hell, aber primitivoid), Marschner (desgleichen), Weber (wie Haydn), Mendelssohn-Bartholdy (ähnlich), Lortzing, Nikolai (beide hell aber breit), Chopin (hell, etwas vorgebaute Unterlippe), Lanner (hell). Auber (hell, Augenpartien mittelländisch), Meyerbeer (dunkelblond, graue Augen, in der Plastik etwas mediterraner Einschlag), Halevy (blond, helläugig), Gretry (hell, mittelländischer Einschlag), Mehul (ähnlich), Cherubini (hell, mediterranoid), Rossini (ähnlich), Spontini (ähnlich), Bellini (hell, ganz kleiner mediterraner Einschlag), Richard Wagner (primitiv-heroid, aber blond, helläugig, kolossale Schädelentwicklung). Liszt, Robert Franz (desgleichen), Verdi (hell, Nase mittelländisch), Mascagni (helle Augen, kleine primitive Beimischung), Gounod (breit, braune Augen), Suppé (hell, Augenschnitt mongoloid), Hugo Wolf (blond, braune Augen), Richard Strauß (blond, Plastik schlecht, enorme Schädelgröße), Tschaikowsky (hell), Rubinstein (hell), Gade, Grieg (beide hell), Weingartner (heroid, nur etwas breit), Mahler (mediterranheroid), Hausegger (hell, kleiner mediterraner Einschlag), Thuille (hell, kleiner primitiver Einschlag), Boehe (hell, etwas breit), Reger (ähnlich). Wir können ruhig behaupten: Alle wirklich bedeutenden und schöpferischen Musiker hatten, entsprechend ihren Leistungen mehr oder weniger heroiden Einschlag. Nur eine wirklich verschwindend kleine Anzahl von bedeutenden Tonkünstlern neigt sich mehr den nichtheroiden Rassen zu. Und bezeichnender Weise ist ihre Bedeutung zu überschätzt, oder sie sind Vertreter einer Verfallskunst. Dies gilt vor allem von Beethoven (primitiv, dunkel). Ähnliche Typen sind Dworzak und Humperdink (aber helles Kolorit). Ausgesprochen Dunkelrassige und Verfallsmusiker sind: Offenbach, Johann Strauß II., Oskar Straus, Saint Saëns, Leoncavallo, Puccini und die große Schar der Operetten-Macher.

[1] Nach Louis „Die deutsche Musik der Neuzeit", der bedeutendste jetzt lebende Musiker. Er arbeitet gegenwärtig bezeichnenderweise an einem Palestrina-Stück!
[2] D. i. mit Mängel in der Plastik oder dem Kolorit.

Die rassenanthropologische Betrachtung der Musik fördert überraschende, aber ganz folgerichtige Ergebnisse zutage. Z. B. die rein heroischen Typen sind stets neuerer. Scarlatti: Gründer der neapolitanischen Schule. Löwe: Leitmotiv. Spohr (heute unterschätzt): Bekämpfung des „Volks"-tones. Schumann: Bekämpfung der Kapellmeister-Musik. Ebenso ist es rassenpsychologisch erklärlich, daß sich der pathetische Opernstil nur in Italien auf mittelländischer Rassenunterlage entwickeln konnte, usw.



(Alter Advent-Hymnus, Text von St. Ambrosius, Melodie nach der Medicaea, Harmonisierung von Fr. Fridolin M. O. N. T. zu Werfenstein. Von „Jesu" ab ist die Gesangsstimme um 1 Oktav tiefer als die notierte Oberstimme der Begleitung zu denken. Ebenso ist die Gesangsstimme bei side-rum auf g. Die vorliegende Orgelbegleitung wird durch Harfen- (resp. Klavier-)Begleitung ergänzt).

Herausgeber und Schriftleiter: J. Lanz-Liebenfels, Mödling.
3615 13 Ob.-öst. Buchdruckerei- u. Verlagsgesellschaft Linz.

Ostara-Post (abgeschlossen am 15. November 1913).

Advent-Hymnus (von St. Ambrosius)

Allvater, der die Sterne schuf,
Das ew'ge Licht der gläub'gen Schar
Und Frauja, Allerlöser ist,
Erhör der Beter Hilferuf.

Vom Todes-Alp hast du befreit
Die sterbensmatte Engelswelt,
Mit Arzenei hast Du gelabt,
Die wund und siech von Lüsternheit.

Der Vorzeit Abend brach herein,
Da stiegst Du aus der Keuschen Schoß
Hervor wie aus dem Brautgemach
Der Bräutigam in lichtem Schein.

Vor Deiner starken Heldenkraft
Muß alles beugen tief das Knie;
Der Himmelssöhne Herrlichkeit
Der Erdenwürmer Dienerschaft.

Wir fleh'n Dich an, Dich, unser Heil,
Der Du die Arten scheiden wirst,
Sei unser Schutz, sei unser Schild
Gen jedes Scheusals gift'gen Pfeil.

(Aus dem Psalterium O. N. T. übersetzt von J. Lanz-Liebenfels, P. O. N. T.)

Mein Weg von Lilli Lehmann, Verlag S. Hirzel, Leipzig, 1913, Mk. 8.—. „Der Künstler, der als solcher seine Mission zu erfüllen bestrebt ist, darf nicht vergessen, daß er auch als Mensch eine gleich ernste Sendung hat. Er muß Anbeter der Natur sein, deren ewig neue Wunder sich ihm nur erschließen, um ihn zu tief innerlichster Religion zu führen: zu Milde, Güte, Barmherzigkeit und Gerechtigkeit gegen alles, was lebt und webt, d. h. gegen Mensch, Tier und Pflanze." So leitet die weltbekannte Verfasserin ihre eigene Lebensbeschreibung ein. Lilli Lehmann gehört nicht nur zu den größten Meisterinnen der Gesangskunst, sie hat nicht nur in bahnbrechender Weise die Gestalten Richard Wagners und anderer Großen zum erstenmal und in vorbildlicher Weise dargestellt, sie ist nicht nur obendrein eine der schönsten, leider immer weniger werdenden heroisch-arischen Bühnen-Erscheinungen, sie ist auch und vor allem ein edler Mensch. Was die Meisterin vom Künstler in dem Vorwort zu ihrem wundervollen Buch sagt, das trifft, wenn man das Buch liest und die herrlichen Bilder betrachtet, an ihr am meisten zu. Lilli Lehmann ist eine wahre und echte Priesterin der hohen Kunst und eben deswegen, weil sie eine vornehme und stilvolle, echt rassenadelige Persönlichkeit ist, eben deswegen haben alle die Gestalten, die sie geschaffen, deswegen trägt auch das Buch denselben vornehmen Charakter. Es würde den Rahmen dieser kurzen Besprechung weit überschreiten, den Inhalt des Buches auch nur andeutungsweise wiederzugeben. Es ist eine erstaunlich reichhaltige musikhistorische Quellenschrift für die letzten Jahrzehnte. Eine unübersehbare Zahl großer Menschen, mit denen die Meisterin zusammenkam, treten auf. Ein vielgestaltiges, großes Leben entrollt sich vor unserem Blick. Wertvolle Urkunden, bedeutsame ungemein anregende künstlerische Betrachtungen sind in die fesselnde Schilderung eingestreut. Großartige Reproduktionen bringen die Künstlerin in ihren hervorragendsten Rollen und erwecken traurige und wehmütige Gedanken. Unsere sonst auf „Naturtreue" so viel gebende Dramatik ist nur in Bezug auf die Bühnenerscheinungen nicht rigoros. Welche ideale Schönheit in den Bildern, die Lilli Lehmann als Norma, Donna Anna, Ortrud, Walküre, Venus usw. darstellen! Welche erbarmungswürdig häßliche Tschandalen-Weiber sieht man heute diese Rollen spielen. Gerade weil Lilli Lehmann, wie dies der in der Biographie mit feinem und liebevollem Verständnis skizzierte Stammbaum erweist, von natürlichem Rassenadel und dem der heldischen Art angeborenen Stilgefühl ist, deswegen ist ihre Kunst und ihr ganzes Schaffen und Wirken echt, edel und ideal, nicht bloß in Worten, sondern auch in Taten, wie dies das Mozarteum und die jährlichen Salzburger Mozartfestspiele beweisen, deren Hauptförderin die Meisterin ist.

Zum deutschen Glauben von Hans v. Wolzogen, Xenien-Verlag, Leipzig 1913, Mk. 4.—. „Zum deutschen Glauben" bildet mit den vorausgegangenen Büchern des Meisters „Aus deutscher Welt" und „Von deutscher Kunst" eine erhabene religionsphilosophische Trilogie. Hans v. Wolzogen ist nicht bloß ein Meister der Feder und des Wortes, er ist mehr, er ist, was im literarischen Deutschland des „Nur-Intellektualismus" selten geworden ist, ein großherziger, edler, vornehmer Geist. Er ist einer der wenigen, die den Mut haben, sich zum Christentum, arischen Christentum zu bekennen und darin das Heil der Welt sehen. Dazu gehört heute Mut; denn die Intelligenzler haben den Atheismus auf den Schild erhoben und bekämpfen jeden, der sein Christentum bekennt. Religion dürfen heute nur die Talmud-Sekten haben. Den Ariern und den Deutschen muß der letzte Funken einer Religion genommen werden. Wer des Meisters Buch